

## Performans autobiograficzny i narratywizacja gwałtu na przykładzie wybranych wersji utworu *Me and a Gun* Tori Amos

Jakimi strategiami artystycznymi posługuje się Tori Amos, przedstawicielka amerykańskiego art popu, w utworze *Me and a Gun*, powszechnie widzianym jako narratywizacja doświadczenia gwałtu? W jaki sposób Amos konstruuje świadectwo traumy i uzyskuje efekt realności w kontakcie z odbiorcą? Autor artykułu sięga po wybrane wersje utworu Amos, przedstawiając je jako performanse autobiograficzne, by przeanalizować ich zróżnicowanie i uwikłanie w relacje między artystką a odbiorcą. Analiza osadzona w performatywnym modelu storytellingu umożliwia opracowanie zagadnienia świadectwa Amos jako faktyczno-fikcyjnej opowieści, przede wszystkim dzięki wprowadzeniu kategorii prawdy narracyjnej. Przyglądając się różnorodnym wersjom i kontekstualizacjom *Me and a Gun*, autor wykazuje wielopłaszczyznową skuteczność performansów autobiograficznych artystki – zarówno w zakresie angażowania odbiorcy w działanie o charakterze artystycznym, jak i na polu aktywizmu społecznego.

### Słowa kluczowe:

Tori Amos, gwałt, świadectwo, performans autobiograficzny, prawda narracyjna

**Autobiographical Performance and Narrativization of Rape. Exemplified by Selected Versions of *Me and a Gun* by Tori Amos** What artistic strategies does Tori Amos, an American art-pop artist, bring into play in her piece *Me and a Gun*, which is widely presumed to be a narrativization of the experience of rape? How does Amos design her trauma testimony and achieve the effect of reality in the public eye? The author of the article approaches a number of selected versions of Amos' piece and presents them as autobiographical performances. The analysis highlights how different versions of *Me and a Gun* influence the relationship between the artist and her audience. Based on the performative model of storytelling, the analysis gives also an insight into Amos' testimony as both factual and fictional story, primarily thanks to the narrative truth as one of the main analytical categories. Taking into account various versions and contextualization of *Me and a Gun*, the author proves multifaceted effectiveness of the artist's autobiographical performances, in terms of audience's engagement as well as social activism.

### Keywords:

Tori Amos, rape, testimony, autobiographical performance, narrative truth

I  
W drugiej połowie września 2020 roku amerykański magazyn „The Rolling Stone” opublikował na swojej stronie internetowej kolejną edycję *Listy pięciuset albumów wszech czasów*

[500 Best Albums of All Time] – kolejną po odsłonach z roku 2003 i 2012. Najnowsza edycja jest zdecydowanie mniej zdominowana przez rockowe, męskie głosy, mniej też hołduje wyznaczanym przez nie kanonom. Po zliczeniu głosów krytyków muzycznych, artystów i producentów na miejscu dwieście trzydziestym trzecim uplasował się debiutancki album Tori Amos, *Little Earthquakes* (1992). Został opatrzonego następującym komentarzem:

Od tej pory Tori Amos zaczęła być widziana jako poetycki głos pokolenia młodych kobiet, wyczerpanych walką o swoje prawa i znudzonych milczeniem. *Little Earthquakes* to przenikliwa refleksja nad dorastaniem w cieniu przemocy seksualnej, opresji i związanej z nią traumy; refleksja tym bardziej ostra i dojmująca, że towarzyszą jej dźwięki fortepianu, którym artystka włada niczym maczetą. Rzucając odbiorcy wyzwanie, Amos wyciąga jednocześnie rękę do osób, które – tak jak ona – uczą się, jak nadważyć swoją traumę i żyć dalej, chociaż to niełatwe<sup>1</sup>.

1. „Here Tori Amos established herself as the poet laureate for a generation of battle-worn young women no longer satisfied with silence. From behind a piano that she wields like a machete aside her sharp, poignant reflections, *Little Earthquakes* is an incisive reflection on sexual assault, abuse, PTSD, and coming of age under the heavy veil of it all. At times thorny and confrontational, Amos' voice still remains a warm invitation to people, like her, learning how to diffuse their trauma and move forward as best they can” (*500 Best Albums of All Time*, „Rolling Stone”, bit.ly/2LORKLG [24.09.2020]). Jeśli nie zaznaczono inaczej – wszystkie cytaty stanowią filologiczne przekłady autora tekstu.

2. Por. „[T]he poet laureate for a generation of battle-worn young women no longer satisfied with silence” (*ibidem*).

Komentarz jasno sygnalizuje, że w oczach redakcji „Rolling Stone” głównym walorem omawianego albumu jest sposób, w jaki dochodzi w nim do narratywizacji traumy artystki, czyli – paradoksalnie – przemilczanego w tym tekście doświadczenia gwałtu. Przemilczany zostaje również konkretny utwór, w którym Amos dokonuje narratywizacji – *Me and a Gun* – a jednak to on najwidoczniej nadaje ton całemu albumowi. Co więcej, w pracy Amos zdaje się znajdować ujście głos całego pokolenia młodych kobiet współdzielących niewypowiedziane doświadczenie<sup>2</sup>, a to, choć wydaje się pochwałą, krzywdząco esencjonalizuje bardzo różnorodnych adresatów, odbiorców i fanów twórczości artystki. Wątpliwości co do cytowanego komentarza można by mnożyć, ale sama jego obecność pozwala udowodnić, że dzieło po niemal trzydziestu latach wciąż rezonuje wśród odbiorców. A to prowokuje pytanie, jakimi strategiami artystycznymi posługuje się Amos w swoim – jak widać skutecznym i wciąż relewantnym – performansie autobiograficznym, jakim niewątpliwie jest utwór *Me and a Gun*? W niniejszym artykule staram się na nie odpowiedzieć, analizując wykorzystywane przez

artystkę strategię konstruowania świadectwa traumy, osiągania efektu realności w kontakcie z odbiorcą, a także poszerzania widzialności i słyszalności ofiar przemocy seksualnej.

### KONTEKSTY: WCZESNA TWÓRCZOŚĆ AMOS

Tori Amos (właściwie Myra Ellen Amos) urodziła się w Stanach Zjednoczonych i tam rozpoczęła karierę na rynku muzycznym. Po wydaniu pierwszego solowego albumu studyjnego w latach dziewięćdziesiątych zaczęła masowo objawiać się na łamach prasy jako artystka równie utalentowana co Kate Bush czy Patti Smith<sup>3</sup>. Jej debiutancki singiel *Me and a Gun* trafił do szerokiego grona odbiorców w 1991 roku, kiedy promował album *Little Earthquakes*.

Współczesne badania nad wczesną twórczością Amos, przedstawicielki amerykańskiego gatunku *art pop*, przebiegają na ogół z użyciem narzędzi wypracowanych na polu muzykologii, psychoanalizy i teorii feministycznych i intertekstualnych<sup>4</sup>. Szczególnie wart uwagi przykład stanowi moim zdaniem praca Esther Zaplany Rodríguez, w której autorka zestawia techniki, jakimi posługuje się Amos w swoich performansach wokально-wizualnych, z technikami artystek bliskich jej stylistycznie, gatunkowo i pokoleniowo: Björk Guðmundsdóttir i Diamandy Galàs, a także interpretuje je w ramach filozofii feminizmu drugiej fali<sup>5</sup>. Jak podkreśla Zaplana Rodríguez, wszystkie trzy artystki tworzą muzykę niedającą się łatwo przyporządkować do konkretnych gatunków czy tradycji, możliwą jedynie do niewiążącego opisywania z perspektywy podgatunków popu, punka, muzyki alternatywnej czy awangardowej – jak to się zwykle zresztą czyni<sup>6</sup>. Upodabniający artystki do siebie stosunek do treści autobiograficznych objawia się w równym stopniu w nielinearnych opracowaniach autoprezentacji, jak i w specyficznej estetyce muzycznej, którą autorka analizuje w kategoriach ekspresji esencjonalnie pojmowanego kobiecego ciała. Jasne jest też, że artystki, opracowując w formie artystycznej swoje traumy, zacierają granicę między autobiograficznym faktem a fikcją i między sobą „w życiu” a sobą „na scenie”. Co więcej, ich utwory muzyczne wpisujące się w konwencje świadectwa i wyznania prowadzą do zaistnienia opowieści nie jednogłosowej, lecz raczej polifonicznej, wewnętrżnie rozwarstwionej, pozbawionej oczywistych referentów<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Por. Andrew Darling, *Victim in Search of Her True Voice*, „The Guardian”, 1991, November, bit.ly/39QzVP8 [26.01.2020].

<sup>4</sup> Por. Sharon Marcus, *Fighting Bodies, Fighting Words. A Theory and Politics of Rape Prevention, Gender Struggles. Practical Approaches to Contemporary Feminism*, eds. Constance L. Mui, Julien S. Murphy, Lanham 2002, s. 166–185; S. Alexander Reed, *Through Every Mirror in the World. Lacan's Mirror Stage as Mutual Reference in the Works of Neil Gaiman and Tori Amos*, „ImageText. Interdisciplinary Comics Studies” 2008, Vol. 4, No. 1, bit.ly/3pZrfvi [23.09.2020]; Sheila Whiteley, *Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity*, London 2013.

<sup>5</sup> Por. Esther Zaplana Rodríguez, *Voice, Body and Performance in Tori Amos, Björk and Diamanda Galàs. Towards a Theory of Feminine Vocal Performance*, nieopublikowana rozprawa doktorska przygotowana na University of Newcastle upon Tyne w Wielkiej Brytanii, 2009.

<sup>6</sup> Por. *ibidem*, s. 24.

<sup>7</sup> Por. *ibidem*, s. 74.

8, [Songs] deal with what she calls »all the different selves« that constitute Tori Amos. Fairy tales, child abuse, rape and rites of passage are among the themes, but there are no straightforward conclusions or moral judgments” (*ibidem*).

Podobnie jest w przypadku utworu *Me and a Gun*, stanowiącego próbę narratywizacji gwałtu, którego doświadczyła Amos. W jednym z towarzyszących debiutowi wywiadów z artystką czytamy:

[W] piosenkach mamy do czynienia ze „wszystkimi odmiennymi »ja«”, które razem składają się na Tori Amos. Chociaż utwory zbudowane są na odniesieniach do bajek, gwałtu, rytów przejścia czy przemocy wobec dzieci, brak w nich bezpośrednich konkluzji czy ocen moralnych<sup>8</sup>.

*Me and a Gun* ma w tym kontekście podobny status, co pozostałe utwory na debiutanckiej płycie. Częściowo łączy się z doświadczeniem artystki i jej tożsamością, niemniej w gruncie rzeczy przynależy do reprezentacji skonstruowanej na potrzeby ekspresji artystycznej – postaci „Tori Amos” – i jako taki powinien być uznawany nie tyle za czysto autoreferencyjne działanie, ile za o wiele bardziej złożony performans autobiograficzny. Jak w takim razie można rozumieć relację między gwałtem jako zdarzeniem z życia artystki a późniejszymi narratywizacjami konstytuującymi tę Tori Amos, z którą odbiorcy nawiązują kontakt, szczególnie z pozycji krytycznych wobec uproszczeń utożsamiających twórczynię z reprezentacjami powoływanymi w jej dziełach?

#### KONTEKSTY: PERFORMANS AUTOBIOGRAFICZNY I NARRACYJNA PRAWDA

Jak wykazuje Deirdre Heddon w książce *Autobiography and Performance*, lata dziewięćdziesiąte w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych były bogate w różnorodne performanse autobiograficzne realizowane z pozycji feministycznych, wyrastające z feminizmu drugiej fali. Performans autobiograficzny stał się wtedy adekwatnym narzędziem w rękach kobiet, które po pierwsze chciały odstąpić wciąż niewidzialne bądź świadomie ignorowane aspekty ich życia, czy też tych stawiających czoła marginalizacji i uprzedmiotowieniu, chcących zyskać status samorządnych podmiotów. Autobiograficzny performans w tym kontekście stawał się więc sposobem na negocjację „ja” – a ponieważ główną inspiracją dla takich działań był feminizm drugiej fali, często stanowiły one próby ustanowienia nowych, choć wciąż

esencjonalnych definicji kobiecości<sup>9</sup>. Performatywna autobiografia to miejsce, w którym narrator staje się najwyższym autorytetem, zyskując środki do odzyskania i określenia na nowo swojego głosu i ciała – tak prywatnie i eksperymentalnie, jak i publicznie w ramach performansu. Jak wnioskuje Heddon, transformatywny potencjał autobiograficznego performansu związany jest w znacznej mierze z gestem „uopowieszczenia” [*story-ing*] życia performującego podmiotu<sup>10</sup>.

Podobną perspektywę na sprawczość zyskiwaną w geście przekuwania swojego życia w opowieść znajdujemy u Suzette A. Henke. Jak mówi badaczka, skoro autor autobiografii może uczynić społecznie wyobcowane bądź marginalne „ja” instancją nadrzędną w świecie swojego tekstu, to staje się ono wtedy półfikcyjnym protagonistą kontrnarracji kulturowej, uprawnionym do swobodnego buntu wobec wartości i praktyk kultury dominującej w świecie autora<sup>11</sup>. Niemniej, chociaż waga sprawczości zyskiwanej w autobiograficznym performansie jest raz za razem podkreślana w tekstach teoretycznych, należy pamiętać, że zawile związki między „ja” i tożsamością, tożsamością a reprezentacją i reprezentacją a polityką wymagają w opisie wielkiej ostrożności. Być może należy pamiętać przede wszystkim o tym, że autobiograficzne performanse są tworzone z myślą o nawiązaniu relacji ze słuchaczem, o współdzielonym z nim czasie i przestrzeni. W związku z tym na ogół nie tylko wydobywają pewne lokalne uwarunkowania i czynią z nich materię opowieści, lecz także wykorzystują je, by rozjaśnić bądź eksplorować o wiele powszechniejsze zjawiska. Innymi słowy, indywidualne doświadczenie musi zostać opracowane w na tyle otwartej formie, by architektura opowieści przewidywała „okno” dla szukającego interakcji słuchacza. Ostatecznie – jeżeli autobiograficzny performans ma być potencjalnie skutecznym środkiem oporu czy interwencji, to angażując i performerą, i słuchacza.

W tekście *Moving Histories. Performance and Oral History* badaczka performansu Della Pollock zadaje podstawowe dla swojego obszaru badań pytanie: jak analiza performatyczna może zmienić nasze rozumienie i odbiorcze nastawienie do doświadczenia narracji (historii oralnej, historii życiowej, opowieści o doświadczeniu kolektywnym)?<sup>12</sup> Jak wskazuje za spostrzeżeniami Richarda Bauman<sup>13</sup>, w celach analitycznych warto przyjąć zasadnicze rozróżnienie na opowiedziane

<sup>9</sup> Por. Deirdre Heddon, *Autobiography and Performance*, London 2008, s. 12–13.

<sup>10</sup> Por. *ibidem*, s. 4.

<sup>11</sup> Por. Suzette A. Henke, *Shattered Subjects. Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, London 2000, s. xv–xvi.

<sup>12</sup> Por. Della Pollock, *Moving Histories. Performance and Oral History*, [w:] *The Cambridge Companion to Performance Studies*, ed. Tracy C. Davis, Cambridge 2008, s. 120.

<sup>13</sup> Por. Richard Bauman, *Story, Performance, and Event. Contextual Studies of Oral Narrative*, Cambridge 2012.

<sup>14</sup> Por. Dwight Conquergood, *Storied Worlds and the Work of Teaching*, „Communication Education” 1993, Vol. 42, No. 4, s. 337–348.

<sup>15</sup> Por. Della Pollock, *op. cit.*, s. 122.

<sup>16</sup> „In the saying, the teller is told. The teller enacts a historical self. The past asserts itself through him or her in narrative. The stories each tells are replete with master codes and cultural histories of mastery. While each articulates past and present in the relational drama of teller and listener, each also reiterates the claims of the past on his or her embodied subjectivity” (*ibidem*, s. 127).

wydarzenie [*narrated event*] (to, co jest powiedziane o przeszłości) oraz wydarzenie opowiadania [*narrating event*] (akt mówienia o przeszłości w teraźniejszości). Bauman widzi *storytelling* jako żywą tkankę, która łączy opowieść i zdarzenia w pracochłonny proces produkcji znaczeń. W swoim tekście Pollock przypomina również o namyśle badacza performansu Dwighta Conquergooda, który zaproponował odczytanie *storytellingu* w modelu performatywnym<sup>14</sup>, czyli w modelu już nie realistycznym, lecz takim, w którym opowieści nie odsłaniają ani nie wyrażają referencji wobec danego świata, ciała czy wiedzy, lecz jednocześnie ustanawiają i podważają swoich domyślnych referentów, powołując każdorazowo hybrydyczne, fakualno-fikcyjne światy. Co za tym idzie, kryteria rozumienia historii w modelu performatywnym zmieniają się od wcześniejszego poszukiwania faktyczności [*validity*] do poszukiwania wartości [*value*], od potrzeby wykazywalnej [*demonstrative*] prawdy do prawdy narracyjnej<sup>15</sup>. Prawda narracyjna to prawda relacyjna, rozpięta między prawidłami lokalności, słuchaczem i narratorem. Ciało narratora jest zaledwie jednym z węzłów w polu tej relacyjności:

Kto opowiada, opowiada sam siebie. Budując narrację, opowiadacz(ka) powołuje historyczne „ja”, w którym uwidacznia się przeszłość. Każda opowieść nasycona jest przy tym mistrzowskimi kodami narracyjnymi, pozostaje też zależna od kulturowych historii mistrzostwa. Kiedy opowiadacz(ka) wyraża przeszłość i teraźniejszość relacyjnie, w ramach interakcji między opowiadaczem a słuchaczem, reiteruje zarazem żądania, jakie przeszłość stawia jego / jej ucieleśnionej podmiotowości<sup>16</sup>.

Inny węzeł stanowi słuchacz, który w optyce performatywnego *storytellingu* nie musi brać udziału w dialogicznej transformacji poprzez mimetyczne „stawanie się” opowiadaczem, czyli przez mechanizm projekcji i identyfikacji, lecz może to czynić poprzez podwojenie podmiotowości opowiadacza w swoim własnym performansie. Najprościej rzecz ujmując: ustosunkowując własne doświadczenia życiowe względem słyszanej opowieści, słuchacz staje się sam dla siebie opowiadaczem swojego życia. Relacja między

słuchaczem a opowiadaczem może stać się w takim układzie repara-  
ratywną interwencją, krytyką definiujących opowiadacza dyskursów,  
poetyką wzajemnej zmiany. Jak podkreśla Pollock, słuchacz może sam  
stać się współopowiadaczem, czynnie włączając się w *storytelling*  
i praktykując etykę wyobraźni i działania<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Por. *ibidem*, s. 128.

Wybór performansu autobiograficznego jako strategii eman-  
cypacyjnej jest niezwykle powszechny, bowiem niesie ze sobą znaczny  
potencjał wspólnototwórczy i pozwala łatwo zwrócić uwagę odbiorcy  
na różnorakie oblicza wykluczenia społecznego – związane z rów-  
nością, sprawiedliwością czy prawami człowieka. Faktualność bądź  
fikcyjność autobiograficznej opowieści o wykluczeniu czy traumie  
jest przy tym problematyczna. I tak siłę oddziaływania *Me and a Gun*  
można by widzieć w tym, że Amos potocznie (czego wyraz dał  
nawet przywołany na początku komentarz „Rolling Stone”) wciąż  
wyobrażana jest jako artystka ukryta za utworem, obnażająca  
w nim bolesną prawdę o swojej przeszłości, a jednocześnie dająca  
świadcstwo swojej traumy. Być może na pierwszy rzut oka takie  
stwierdzenie nie wydaje się problematyczne, ale warto się zasta-  
nowić, czy na pewno powinniśmy uważać, że miarą prawdziwości  
opowieści jest jej zdolność do przedstawienia tego, co faktyczne,  
przeciwstawionego temu, co fikcyjne.

W ujęciu Waltera Benjamina „prawda trwa nie jako intencjonalne  
mniemanie, które określałaby empiria, lecz jako potęga dopiero  
kształtująca istotę tej empirii”<sup>18</sup>. Poczucie dotknięcia nagiej prawdy,  
faktu, nie jest zatem tylko odczuwaną jakością opowieści, ale efektem  
istnienia swego rodzaju tradycji uwierzytelniającej daną narrację  
jako prawdziwą, jednocześnie uprzedniej względem doświadczenia  
i współkształtującej je. W interpretacji Grzegorza Marcinka dwoistość  
ta wyjaśniona zostaje następująco: „Prawda jest więc obszarem  
otwarcia, w którym może zaistnieć możliwość doświadczenia; auto-  
rytatywność prawdy oznacza zdolność do udostępniania i czynienia  
widzialnym tego, co empiryczne, jak i porządkowania doznań pod-  
miotu, nadawania im spójności i sensu”<sup>19</sup>. Każda opowieść, każda  
narratywizacja jest nadawaniem doświadczeniom sensów i znaczeń,  
archiwizacją i hierarchizacją zdarzeń. Uznanie, że opowieść niesie  
w sobie ziarno prawdy, związane jest z tradycją archiwum, które

<sup>18</sup> Walter Benjamin, *Źródło dramatu  
żałobnego w Niemczech*, przeł. Andrzej  
Kopacki, Warszawa 2013, s. 19.

<sup>19</sup> Grzegorz Marcinkowski, *Doświadczenie szoku.  
Walter Benjamin i trauma nowoczesności*,  
„Śląskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 2, s. 12.



opowieść ta współtworzy. Trzymając się omówionego wcześniej performatywnego modelu storytellingu, powiedzielibyśmy, że opowieść nabiera sensu i staje się pojmowalna dopiero w konkretnej ramie rozumienia – w konkretnym polu relacji.

#### KONTEKSTY: NARRATYWIZACJA TRAUMY I DAWANIE ŚWIADECTWA

W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku lekarze, a zwłaszcza psychiatrzy i neurologi, zaczęli dokonywać gruntownych z dzisiejszej perspektywy zmian w modelach myślenia o fizycznym i psychicznym wymiarze traumatyzującego doświadczenia – gwałtu, molestowania seksualnego, wypadku samochodowego czy przemysłowego – wprowadzając do dyskursu psychologicznego i medycznego termin „zespół stresu pourazowego” (PTSD, *post-traumatic stress disorder*). Specjalizująca się w badaniach nad traumą Cathy Caruth, sugeruje, że to właśnie dzięki nowemu podejściu do traumy – zarówno do samego jej występowania, jak i do próby zrozumienia jej – możemy zacząć dostrzegać możliwość istnienia takiej historii, która niepodważalnie nie jest naznaczona bezpośrednią referencją<sup>20</sup>. Jej zdaniem wynika to z faktu, że trauma – definiowana jako brak, wyparcie doświadczenia – po prostu nie może stać się referentem. Jaką strukturę ma typowa narracja osnuta wokół traumy?

Rdzeniem większości narracji tematyzujących traumę – jak wykazuje Cathy Caruth w swojej lekturze tekstów Sigmunda Freuda, Marguerite Duras i Jacques’a Lacana – zdaje się przy tym konkretne pytanie: czy trauma to spotkanie ze śmiercią, czy toczące się dalej życie i doświadczenie przetrwania traumatyzującego zdarzenia? Fundamentalny dla tych opowieści, jak sugeruje Caruth, jest rodzaj podwójnej narracji, oscylacja między kryzysem śmierci a korelującym z nim kryzysem życia – między opowieścią o nieznośnej naturze traumatyzującego wydarzenia a opowieścią o nieznośnej naturze ocalenia<sup>21</sup>.

Powszechny, społeczny przymus dawania świadectwa – nakładany na przykład na ocalałych z katastrof – to równocześnie przymus performansu autobiograficznego i uaktywnienia traumy w celu powołania wspólnoty pamięci. Organizacja pamięci o traumatycznym zdarzeniu zachodzi różnie w zależności od wybranego medium, a powstałe w efekcie opowieści często zyskują status świadectwa. Magdalena Marszałek zauważa:

<sup>20</sup> Por. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, London 1996, s. 11.

<sup>21</sup> Por. *ibidem*, s. 7.



Trauma i świadectwo jednocześnie wspomagają się i wykluczają. Trauma konserwuje obrazy ekstremalnego doświadczenia, czyniąc je jednak – przez wyparcie – niedostępnymi dla świadomego przypomnienia i narratywizacji<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Magdalena Marszałek, *Świadectwo jako performans*, „Dialog” 2017, nr 7–8, s. 143.

Jak postaram się wykazać w dalszej części tekstu, do narratywizacji traumy może oczywiście na wielu poziomach dojść – przy czym żadna narracja nie będzie stanowić „realnych” i „prawdziwych”, a zatem i „obiektywnych” opisów zdarzeń. Żadna forma narracji nie oferuje takich możliwości względem żadnego zdarzenia. Narratywizacja traumy, traktowana zwykle jako świadectwo, nieodwołalnie prowadzi do powstania fakualno-fikcjonalnej opowieści. Przyznaję Marszałek rację, kiedy stwierdza, że „[p]roblematyka świadectwa – zarówno w jego codziennych, załączkowych przejawach, jak i w formach zinstytucjonalizowanych – rozpięta jest zatem pomiędzy epistemologią a etyką: pomiędzy ambiwalencją wiarygodności, prawdy i wiedzy a etosem zaufania i dawania wiary”<sup>23</sup>. Zgadzam się z nią również, że to na świadectwie „opiera się autorytet świadka, jakim obdarza go wspólnota pamięci, poczuwająca się do politycznej odpowiedzialności za przeszłość – zwłaszcza wobec rozpoznania (historycznie rzeczywistej, jak i z punktu widzenia etyki: zasadniczej) niemożliwości zadośćuczynienia”<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 142.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

Ciało świadka i jego pamięć, stanowiące rodzaj cielesnego dokumentu, zostają poddane wielu praktykom organizacji opowieści – kolektywnym, instytucjonalnym, rytualnym – w których trauma, narratywizowana i archiwizowana, może stać się fundamentem wspólnoty pamięci. Tym właśnie praktykom przyglądam się w drugiej części tekstu w kontekście wybranych wersji archiwalnych utworu Amos *Me and a Gun*. Mówiąc o praktykach, mówię też o relacji z odbiorcami, bowiem – choć fakualno-fikcyjne – „[ś]wiadectwo jest przekazem, który konstytuuje wspólnotę pamięci”<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

Warto w tym miejscu, wobec zbliżającej się analizy performansu autobiograficznego, przywołać jeszcze rozróżnienie na traumę wynikającą ze zdarzenia [*event-based*] i z performansu [*performance-based*]. Ta druga powstaje emergentnie w akcie powtórzenia, na przykład przez wywiad z osobą, którą spotkało w życiu opowiadane

traumatyzujące zdarzenie. Zdaniem Pollock osoba dająca świadectwo przekierowuje wersję traumatycznego zranienia na słuchaczy – choć nie na drodze projekcji i identyfikacji. Dający świadectwo dokonuje transferu afektywnego korelatu tego, co Pollock nazywa narracyjną prawdą [*narrative truth*] (ucieleśnioną przez rzeczywistych ludzi opisujących rzeczywiste wydarzenia), ku członkom widowni, przekuwając tym samym narracyjną prawdę w narracyjny ból [*narrative pain*]. Performatywna cyrkulacja traumy może dać przyczynek krytyce i refleksyjności, prowadząc do współświadczenia: podwojenia traumatycznych wspomnień opowiadacza w kontekście wspomnień słuchacza<sup>26</sup>.

## II

W *Me and a Gun* Amos performuje wysoce fragmentaryczne świadectwo przemocy seksualnej, jakiej doświadczyła w swoim życiu, które jednocześnie bazuje na formie wyznania i destabilizuje ją, rzucając tym samym wyzwanie konwencjonalnemu rozumieniu autobiografii. Język tego świadectwa nie jest dosłowny, nie ma też tutaj spójnej i linearnej opowieści – są za to impresyjne fragmenty wspomnień o traumatycznym wydarzeniu. Pierwsza wersja *Me and a Gun* wykonywana jest bez akompaniamentu na albumie *Little Earthquakes* z 1992 roku. Remiks utworu z 2004 roku, który znajduje się na albumie *Tales of a Librarian*, zawiera już sugestywną muzykę, a zatem – chociaż piosenka w pewnym stopniu powtarza elementy oryginału – w oczywisty sposób uwaga słuchaczy jest mniej skupiana na samym tekście. Ponadto utwór wykonywany jest również na żywo na koncertach, w wielu zróżnicowanych wersjach i kontekstach. Dzieło nie pozostaje zatem bezpiecznie uwiecznione w archiwum, lecz jest regularnie poddawane wielorakiemu morfowaniu – kiedy mamy tego świadomość, nietrudno już dostrzec, że Amos buduje odmienne pod względem funkcji świadectwa poprzez różne narratywizacje swojego doświadczenia. Dobrym punktem wyjścia do rozważań na ten temat są napięcia między opisami „faktycznych” zdarzeń z życia artystki, jakie znaleźć można w wielu wywiadach z nią, a „fikcyjną” opowieścią w utworze *Me and a Gun* z debiutanckiego albumu. W jednym z wywiadów z lat dziewięćdziesiątych czytamy:

W piosence śpiewam *Me and a Gun*, ale to nie był pistolet. **Nie miał pistoletu – miał nóż.** Miał też taki pomysł, że zabierze mnie do swoich przyjaciół i poćwiartuje, i powtarzał mi to w kółko, godzinami. [...] **I – tak jak opowiadałam w piosence – śpiewałam kościelne hymny,** bo mi kazał. [...] Mimo wszystko przeżyłam tę kaźń, przez którą sikałam po sobie, a później przez lata czułam się sparaliżowana. To właśnie wydarzyło się tamtej nocy – **okaleczenie, coś więcej niż przemoc seksualna**<sup>27</sup>.

Elementy powyższej narracji warto porównać z tekstem utworu *Me and a Gun* w wersji z debiutanckiego albumu *Little Earthquakes*:

ME AND A GUN  
5am friday morning thursday  
night far from sleep I'm still up and driving  
can't go home obviously so I'll just change  
direction cause they'll soon know where I live  
and I wanna live got a full tank and some chips  
**it was me and a gun and a man on my back and**  
**I sang "holy holy"** as he buttoned down his  
pants me and a gun and a man on my back but I  
haven't seen BARBADOS so I must get out of this  
yes I wore a slinky red thing does that mean I  
should spread for you, your friends your father,  
Mr Ed and I know what this means me and  
**Jesus a few years back used to hang and he said**  
**"it's your choice babe just remember I don't**  
**think you'll be back in 3 days time** so you  
choose well" tell me what's right is it my right  
to be on my stomach of Fred's Seville and do you  
know CAROLINA where the biscuits are soft and  
sweet these things go through your head when  
there's a man on your back and you're pushed  
flat on your stomach it's not a classic cadillac...<sup>28</sup>.

Utwór *Me and a Gun* na debiutanckim albumie Amos *Little Earthquakes* stanowi zarchiwizowane świadectwo traumy artystki.

<sup>27</sup>„In the song I say it was »Me and a Gun« but **it wasn't a gun. It was a knife** he had. And the idea was to take me to his friends and cut me up, and he kept telling me that, for hours. [...] **And I was singing hymns, as I say in the song,** because he told me to. [...] Yet I survived that torture, which left me urinating all over myself and left me paralyzed for years. That's what that night was all about, **mutilation, more than violence through sex**” (Joe Jackson, *The Hurt Inside*, „Hot Press” 1994, No. 3, [bit.ly/3cOdLz4](https://bit.ly/3cOdLz4) [26.01.2020]). Wszystkie pogrubienia moje – J.P.

<sup>28</sup>Tori Amos, *Me and a Gun*, [w:] *Little Earthquakes*, Warner Music, 1991. Teksty piosenek Amos mają moim zdaniem dość szczególny status i dlatego zdecydowałam się ich nie przekładać, nawet filologicznie. Rozumiem je jako narratywizację doświadczenia gwałtu i dlatego też zależy mi na tym, by w pełni zachować treść i formę nadaną im przez autorkę.

Nie przeprowadzając interpretacji każdego wersu, chciałbym wskazać na kluczowe moim zdaniem różnice widoczne między narracją w wywiadzie i narracją w powyższej wersji utworu. Przesunięcia wynikają po części z tradycji medium, czyli poezji śpiewanej, którą Amos wykorzystuje do otwarcia doświadczenia przed odbiorcą. Dlatego na przykład mężczyzna pojawiający się w tekście utworu ma pistolet zamiast noża: w teoriach feministycznych pistolet często symbolizuje patriarchat i toksyczną męskość, a więc i tutaj mężczyzna staje się zuniwersalizowanym symbolem systemowej opresji. Śpiewanie hymnów wspomniane jest w obu narracjach, lecz w *Me and a Gun* pojawia się w postaci metonimii: „*holly holly*” to odniesienie do ogólnej formuły pieśni sakralnych, a zatem i w tym miejscu dochodzi zorganizowania opowieści tak, by otworzyć doświadczenie Amos przed odbiorcą z podobnego kręgu kulturowego, co ona sama – z podobnego pola relacyjności. Istotne jest również powtarzające się odniesienie do trwałego okaleczenia ciała (*mutilation*), które okalecza i umysł. Okaleczenie można rozumieć dosłownie i metaforycznie – jako odebranie głosu. Trauma może wiązać się z utratą zdolności do narratywizacji doświadczenia, czyli utratą własnego ciała jako podstawowego obszaru organizacji afektów i nadawania im znaczeń. Na ten rodzaj metaforycznej śmierci zwracało uwagę wielu teoretyków feministycznych i queerowych, mówiąc o sytuacji wykluczenia osób nienormatywnych w życiu codziennym: to kolejna strategia dawania szerokiemu gronu odbiorców dostępu do indywidualnego doświadczenia artystki. Utrata głosu (lub życia) przez ofiarę gwałtu koresponduje zarazem z biblijnymi obrazami śmierci Chrystusa – choć już nie zmartwychwstania („*I don't / think you'll be back in 3 days time*”). Poprzez sam akt wykonania utworu Amos pokazuje jednak, że odzyskanie głosu i „życie po śmierci” jest możliwe.

Utwór *Me and a Gun* jest zatem świadectwem kierowanym do odbiorcy zaznajomionego z symboliką rozpowszechnioną w zachodnim kręgu kulturowym. Innymi słowy, wybory Amos podjęte w procesie narratywizacji gwałtu wykorzystują symbole i ramy rozumienia ugruntowane w tradycji zachodniego archiwum, by nadać sens indywidualnemu doświadczeniu i jednocześnie otworzyć je dla odbiorców. Taka strategia artystyczna wzmacnia wiarygodność opowieści

o przeszłości, gdyż opiera się na konkretnej tradycji i konkretnych praktykach sensotwórczych.

Inne sensory można wyczytać w kolejnej wersji opowieści Amos – na drugiej płycie, na której pojawia się *Me and a Gun*. Powracając na albumie kompilacyjnym *A Tori Amos Collection. Tales of a Librarian* (2003), w ramach którego Amos dokonuje prowokacyjnej gry z archiwum własnych dzieł, utwór ten funkcjonuje już jako świadectwo doświadczenia spisanego na albumie debiutanckim.

W związku z odmienną konceptualizacją, opierającą się w znacznej mierze na grze z konwencjami bibliotecznego archiwum, zmieniają się warunki bytowania utworu. *Me and a Gun* na *Tales of a Librarian* umieszczone zostaje, po upływie kilkunastu lat, w ramach muzycznej autobiografii postaci scenicznej „Tori Amos”. Utwór nie jest już tutaj stylizowany na szarpany strumień świadomości, lecz odznacza się znacznie bardziej regularną konstrukcją:

5am Friday morning Thursday night far from sleep  
I'm still up and driving can't go home obviously  
So I'll just change direction cause they'll soon know  
    where I live  
and I wanna live  
got a full tank and some chips  
It was **me and a gun and a man on my back**  
and I sang "holy holy" as he buttoned down his pants  
**You can laugh it's kinda funny the things you think**  
    **in times like these**  
**but I haven't seen BARBADOS so I must get out of this**  
Yes I wore a slinky red thing  
Does that mean I should spread for you, your friends  
Your father, Mr Ed  
**me and a gun and a man on my back**  
**but I haven't seen BARBADOS so I must get out of this**  
and I know what this means  
me and Jesus a few years back used to hang  
and he said "it's your choice babe just remember  
I don't think you'll be back in 3 days time so you choose well"

<sup>29</sup> Tori Amos, *Me and a Gun*,  
[w:] *A Tori Amos Collection. Tales of a Librarian*, Atlantic Records, 2003.

Tell me what's right  
Is it my right to be on my stomach of Fred's Seville  
**me and a gun and a man on my back**  
**but I haven't seen BARBADOS so I must get out of this**  
and do you know CAROLINA  
where the biscuits are soft and sweet  
These things go through your head when there's a man  
on your back  
and you're pushed flat on your stomach  
it's not a classic Cadillac<sup>29</sup>.

Tekst *Me and a Gun* w powyższej wersji, przeformułowany po kilkunastu latach, zawiera już refren (por. „*me and a gun and a man on my back / but I haven't seen BARBADOS so I must get out of this*”). i zwrotki, a więc bliżej mu do standardowego utworu z nurtu muzyki popularnej. Wcześniej wysuwana na pierwszy plan irracjonalność myśli ofiary gwałtu – marzeń o wakacjach na Barbadosie („*but I haven't seen BARBADOS*”) czy tęsknoty za herbatnikami z Karoliny („*CAROLINA / where the biscuits are soft and sweet*”) – zostaje złagodzona i wyraźnie zdystansowana, zracjonalizowana (por. „*You can laugh it's kinda funny the things you think in times like these*”). Dostosowanie *Me and a Gun* do norm muzyki popularnej zachodzi zatem przede wszystkim na poziomie struktury samego tekstu. Zmiana wiąże się przy tym z nowym projektem doświadczenia odbiorczego i ustanowieniem odmiennego rodzaju świadectwa.

Dominującą ramą rozumienia doświadczenia i modelem dostępu do niego na albumie *Tales of a Librarian* staje się decymalny system biblioteczny. Na okładce dołączonego do płyty zbioru tekstów, skatalogowanych według tego systemu organizacji i upowszechniania danych, Amos przedstawiona jest jako bibliotekarka w białych rękawiczkach. Artystka precyzyjnie dokonuje sekcji i scalenia na nowo tekstu *Me and a Gun*, reorganizując zarchiwizowaną opowieść, a tym samym – także i swoje świadectwo traumy. W wyniku podziału utworów „*by discipline*” *Me and a Gun* umieszczone zostało w kategorii 360 Social Problems and Social Services, w podkategorii 362.8 Act of Rape<sup>30</sup>. Tym samym indywidualność głosu Amos

<sup>30</sup> *Ibidem*.

traci na znaczeniu; konkretne usytuowanie artystki opowiadającej o doświadczeniu gwałtu przestaje być istotne. Pozostaje tekst, słowa współtworzące biblioteczną kategorię. Amos eksperymentuje ze statusem *Me and a Gun* jako świadectwa swojego własnego doświadczenia, z jednej strony dystansując się wobec takiej interpretacji utworu, a z drugiej wskazując na skutki jego reorganizacji, normatywizacji i wyobrażonej archiwizacji.

W *Tales of a Librarian* Amos o wiele silniej podkreśla, że tworzy rodzaj autobiografii, lecz nie własnej, a raczej przynależącej do znanej odbiorcom postaci scenicznej „Tori Amos”. Jak wskazuje artystka, „[t]ak mogłaby wyglądać autobiografia opowiadająca o życiu tej kobiety”<sup>31</sup>. Oczywiście zależność utworu od autorki jako doświadczającego i zaświadczonego ciała nie uzasadnia jednak postawienia znaku równości między nią a podmiotem wypowiadającym się w utworze (por. wskazanie „*this woman's life*”). Album kompilacyjny jest tutaj szczególnym rodzajem metaarchiwum, w którym jeden z utworów – *Me and a Gun* – obracany jest w broń przeciwko bibliotecznemu systemowi uniwersalnej klasyfikacji dziesiętnej jako odpodmiotowującej praktyce organizacji zbiorów opowieści o traumie. Choć utwór został przez artystkę dostosowany do warunków stawianych przez system biblioteczny, skutecznie zwraca uwagę na rażące ograniczenia archiwum, którego funkcją ma być zbieranie i katalogowanie danych.

W jeszcze inne sensy utwór wikła się na koncercie, kiedy Amos – już nie tylko wokalnie, ale i wizualnie – świadomie sięga po techniki uwiarygodniania narracji w wykorzystywanym przez siebie medium, otwierając odbiorców na doświadczenie „faktu”. Sama artystka tak opisuje swoją praktykę:

Kiedy decydujesz, że wcielasz się w postać, wkraczasz w przestrzeń faktu. Tym właśnie jesteś. W *Me and a Gun* jestem zgwałconą dziewczyną. [...] Rzeczywiście żyję z tym doświadczeniem, ale nie tylko dlatego mogłam pisać i występować, przyjmując taką perspektywę. Mogłam to zrobić, ponieważ potrafiłam wrócić do tamtej naznaczonej przemocą przestrzeni i zaśpiewać z niej ten utwór, bez zawahania<sup>32</sup>. Każdego wieczoru, kiedy wychodzę na scenę i śpiewam,

<sup>31</sup>„It's the closest thing to an autobiography of this woman's life” (*Tori Amos' autobiography*), „Los Angeles Times” 2003, bit.ly/3aFKF1V [26.01.2020]).

<sup>32</sup>„When you choose your character, you're stepping into fact. This is who you are. In *Me and a Gun*, I'm the girl who's raped. [...] My having lived and survived this experience in real life wasn't the only reason that I could write and perform from that perspective. I could do it because I could walk back into that violated space and sing it from that space without wavering” (eadem, Ann Powers, *Tori Amos. Piece by Piece. A Portrait of the Artist. Her Thoughts, Her Conversations*, London 2005, s. 10–11).



33. [W]hen I go in and sing it every night, there's a certain energy I bring to make it very real and then after the performance is over I can go and have an ice cream and have a life and say, »This is over« (wywiad z Tori Amos w programie telewizyjnym *Nomad*, SBS Australia 1995, [bit.ly/2MYDSbE](http://bit.ly/2MYDSbE)).

wnoszę ze sobą pewną konkretną energię, żeby urealnić występ. A kiedy występ się skończy, mogę sobie pójść na lody, żyć swoim życiem i powiedzieć: „Już po wszystkim”<sup>33</sup>.

Widać zatem wyraźnie, że Amos wręcz zakłada konieczność strukturyzacji swojego doświadczenia i dołożenia wszelkich starań w celu osiągnięcia efektu realności (por. „*stepping into a fact*”, „*to make it very real*”). Na potrzeby każdego występu na scenie artystka przygotowuje określoną rolę. A chociaż doświadczenie gwałtu może zapewniać jej perspektywę ułatwiającą osiągnięcie wyznaczonego celu, kluczowa pozostaje kontrola nad przebiegiem występu i utrzymanie dystansu względem opowieści („*sing it [...] without wavering*”), a więc i względem wykreowanej tożsamości scenicznej.

Na podstawie przywołanych przeze mnie wariantów wykonania utworu Amos łatwo można dostrzec, że w każdym ze swoich performansów autobiograficznych artystka powołuje nieco inną opowieść, dając tym samym inaczej sfunkcjonalizowane i skontekstualizowane świadectwo. Umiejscawiając swoje doświadczenie w architekturze konkretnego świadectwa, Amos nie próbuje obnażyć esencjonalnie rozumianej prawdy o swojej przeszłości, lecz skupia się na skonstruowaniu prawdy narracyjnej, pozwalającej jej na różne sposoby włączać odbiorcę w proces cyrkulacji traumy. Jak wspominałem w części kontekstowej tego tekstu, narracyjna prawda w sytuacji powtórzenia opowieści o traumie ma w sobie potencjał wywołania narracyjnego bólu u słuchaczy, transferu afektywnego korelatu, ale i niesie ze sobą potencjał wspólnototwórczy. Podejmowane przez artystkę próby podsyceń wyobraźni i wrażliwości odbiorcy to jednak nie wszystko: skutecznie projektowana prawda narracyjna wykracza daleko poza kontekst uczestnictwa w działaniu o charakterze artystycznym.

Działalność artystyczna Amos, od początku naznaczona aktywizmem społecznym, przyczyniła się do założenia instytucji systemowo pomagającej ofiarom przemocy seksualnej – RAINN (Rape, Abuse & Incest National Network). RAINN to obecnie największa w Stanach Zjednoczonych organizacja poświęcona pomocy ofiarom przemocy seksualnej. Jako współzałożycielka fundacji i jej pierwsza rzeczniczka prasowa, Amos symbolicznie odebrała pierwszy telefon do fundacji

i zrekontekstualizowała *Me and a Gun*, wplatając utwór bezpośrednio w reklamę społeczną RAINN. W tym kontekście artystka nie dystansuje się względem utworu, lecz podkreśla, że jest autobiograficzny:

Cześć, tutaj Tori Amos. Na moim debiutanckim, solowym albumie *Little Earthquakes* jest piosenka – szczególnie dla mnie ważna – nazwana *Me and a Gun*. **Kilka lat temu zostałam brutalnie napadnięta i o tym właśnie mówi ten utwór.** Wytwórnia Atlantic Records pomogła mi zorganizować ogólnodostępną, całodobową, bezpłatną gorącą linię dla osób, które przeżyły napaść na tle seksualnym. Jeżeli potrzebujesz rady, informacji albo wsparcia, zadzwoń pod numer 1-800-656-HOPE. Tak, 1-800-656-HOPE. Bo zawsze jest nadzieja<sup>34</sup>.

Zdaniem badaczki Kariny Eileraas, „[z]arówno piosenka Tori Amos *Me and a Gun*, jak i zaangażowanie artystki w działalność RAINN, czyli gorącej linii zapewniającej wsparcie ofiarom gwałtu, pozwalają docenić siłę głosu, który stanowi dla kobiety drogę do odzyskania kontroli nad swoim ciałem”<sup>35</sup>. Opowieść Amos nie jest oczywiście kierowana tylko do kobiet – takie zawężenie tożsamości ofiar gwałtu byłoby działaniem dość wątpliwym etycznie, a wspólnota wytworzona wokół utworu Amos i fundacji RAINN nie wyklucza żadnej ofiary przemocy seksualnej. *Me and a Gun* we wszystkich swoich wersjach jest świadectwem łączącym wiele głosów (paradoksalnie) słuchaczy we wspólnocie pamięci. Właśnie dzięki zaistnieniu tej wspólnoty łatwiejsze jest odzyskanie indywidualnego głosu i coraz aktywniejsze opowiadanie o indywidualnym doświadczeniu: dawania – śladem Amos – świadectwa i morfowania go w efekcie konkretnych praktyk organizacji doświadczenia.

Faktualno-fikcyjnych świadectw powiązanych z traumatycznym zdarzeniem z życia Amos jest zatem wiele i spełniają odmienne funkcje jako różne formy ekspresji artystycznej oraz aktywizmu społecznego. Nie pozostaje to bez znaczenia dla relacji między artystką a odbiorcami – odmienne wersje i kontekstualizacje utworu, rozumiane jako różnorodne architektury dostępu do doświadczenia Amos i jako szanse na skonfrontowanie z nim własnego doświadczenia traumy,

<sup>34</sup>„Hi, I’m Tori Amos, and in my debut solo album *Little Earthquakes* there’s a song that’s pretty special to me called *Me and a Gun*.

**It’s about a violent attack that happened several years ago to me.** Atlantic Records has helped me set up a nationwide 24-hour toll-free hotline for survivors of sexual assault. If you need advice, information, or support call 1-800-656-HOPE. That’s 1-800-656-HOPE, because there is hope” (reklama społeczna fundacji RAINN z roku 1994, [bit.ly/36LQpWE](https://bit.ly/36LQpWE) [23.09.2020]).

<sup>35</sup>„Tori Amos’s song *Me and a Gun* (1991), as well as her commitment to the rape-crisis hotline known as RAINN, celebrate the power of the voice to express and re-own the female body after an experience of rape” (Karina Eileraas, *Witches, Bitches & Fluids. Girl Bands Performing Ugliness as Resistance*, „The Drama Review” 1997, No. 3, s. 127).

niosą bowiem ze sobą znaczący potencjał skutecznego powołania wspólnoty pamięci i naznaczone są polityczną sprawczością wykraczającą daleko poza ramy występu muzycznego. Działania Amos zdołały przyczynić się do imponującego poszerzenia widzialności i słyszalności ofiar przemocy seksualnej na świecie – jak na dłoni uwidacznia się w tym przypadku skala politycznego potencjału performansu autobiograficznego.